

## LÍNGUA, LITERATURA E ENSINO, Outubro/2010 - Vol. V

**FILHOS DA ESPERANÇA: A REFORMULAÇÃO  
DAS TÓPICAS (PÓS-) APOCALÍPTICAS**

Rômulo BEZERRA

Orientador: Prof. Dr. Alcebíades Diniz Miguel

**RESUMO:** O fim do mundo como narrativa está presente em várias culturas e sociedades. A mais conhecida e influente representação acerca deste tema é o Apocalipse de João de Patmos. Essa influência criou diversas tópicas – como propostas por Barthes – que se encontram nas narrativas de término. O presente trabalho, então, tenciona apontar as tópicas (pós-) apocalípticas presentes no filme *Filhos da Esperança* (*Children of Men*). O trabalho não se limitará, no entanto, apenas a apontar tais tópicas, mas mostrar como elas são desconstruídas e re-significadas em uma narrativa mais atualizada. Para tanto, aproximar-se-ão o texto do Apocalipse de João de Patmos, a narrativa cinematográfica de *Filhos da Esperança*, a noção de tópica de Barthes e alguns conceitos específicos do texto bíblico e da estrutura cinematográfica.

**Palavras-chave:** Teoria literária, Literatura e cinema, Apocalipse, Filhos da Esperança, Tópica.

“Very odd, what happens in a world without children’s voices.”  
Filhos da Esperança

**1. Introdução e fundamentação teórica.**

A noção de fim do mundo está presente em várias culturas, representada com as mais diversas estruturas e com os mais diversos fins. Para o Ocidente, o fim do mundo mais conhecido e influente é o Apocalipse cristão.

O Apocalipse cristão foi escrito na tradição judaica de fim do mundo para tornar suportáveis as agruras pelas quais passavam os fiéis; crentes que a Roma pagã seria destruída e punida no fim dos tempos, os cristãos aceitavam não só a “estadia” na terra como também a idéia de martírio. No entanto, Roma não foi destruída. Assim, a interpretação das imagens do Apocalipse sempre foi adaptada segundo a crise que se instaurasse. A queda da Babilônia descrita no livro de João de Patmos pôde ser aplicada tanto à Roma *pagã*, no início do Cristianismo quanto à Roma *católica*, segundo os protestantes, ou ainda aos Estados Unidos, segundo algumas vertentes católicas atuais. Essa adaptação constante solidificou, paradoxalmente, justamente os elementos que *não* se modificavam. É a partir desses elementos que a análise deste trabalho será realizada. Para tanto, será utilizado o conceito de *tópicas* elaborado por Barthes (2001). Conforme esse conceito, a tópica é uma:

[...] reserva de estereótipos, de temas consagrados, de ‘trechos’ completos que são colocados quase obrigatoriamente no tratamento de qualquer assunto (p. 69).

Assim, as tópicas conceituadas por Barthes apontam um modo de analisar formas aparentemente díspares como literatura e cinema. Como já dito, o exercício constante de leitura (re)escritura do texto bíblico construiu diversos elementos que são tratados quase sempre nas narrativas desse tema – o fim do mundo. A tópica possibilita a comparação entre esses elementos e, a partir dessa comparação, a análise. Então, o presente estudo<sup>1</sup> tenciona apontar algumas das tópicas presentes no filme *Filhos da Esperança* (*Children of Men*), de Alfonso Cuarón, desenvolvê-las em relação ao próprio texto bíblico e pensá-las no desenvolvimento da própria narrativa cinematográfica. Uma vez que o conceito de Barthes torna possível a aproximação de *formas* distintas, aqui será realizada também uma análise dos aspectos formais do filme.

## 2. O universo representado: a desconstrução da Nova Jerusalém.

*Filhos da Esperança*, dirigido por Alfonso Cuarón, foi lançado em 2006. A primeira década dos anos 2000, em particular, produziu inúmeras narrativas de cunho apocalíptico em maior ou menor grau e das mais variadas vertentes (*Extermínio*<sup>2</sup>, *Dogville*<sup>3</sup>, *Wall•E*<sup>4</sup>, *2012*<sup>5</sup>, por exemplo). O filme que será analisado aqui foi adaptado do romance *The Children of Men*, de P. D. James<sup>6</sup>.

Em 2027, as mulheres estão inférteis sem qualquer razão aparente; há quase dezenove anos não nasce nenhuma criança. O mundo está caótico e diversas metrópoles caem ante as guerras civis que se instauram. Nesse universo, o único país que ainda possui alguma (frágil e aparente) estabilidade política e econômica é a Inglaterra. Essa estabilidade atrai refugiados de todas as partes do mundo, ao que o estado inglês responde proibindo a presença de imigrantes ilegais e promovendo sua denúncia. Com a repressão do Estado aos refugiados, há inúmeros movimentos políticos que utilizam a violência para tentar mudar as estruturas sociais. Um desses movimentos, chamado The Fishes, contacta Theo Faron, burocrata do governo, para conseguir papéis de transporte para uma refugiada. Antigo ativista, Theo desistiu da luta política e separou-se da esposa – atual líder dos Fishes – após a morte de seu pequeno filho e leva agora uma vida de intenso cinismo e letargia; letargia essa que só é interrompida quando visita o amigo Jasper, ex-quadrinista político cuja esposa fora torturada pelo MI5 (serviço secreto britânico). No decorrer da narrativa, Theo descobre que a refugiada – Kee – está grávida e os Fishes pretendem matá-lo e usar o bebê como arma política. O único modo de sobreviver é levar Kee até o encontro do barco de outro movimento social – The Human Project.

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado ao final da disciplina TL096A cursada no primeiro semestre de 2010

<sup>2</sup> *28 days later*, 2002. Direção de Danny Boyle

<sup>3</sup> Idem, 2008. Direção de Andrew Stanton

<sup>4</sup> Idem, 2003. Direção de Lars Von Trier

<sup>5</sup> Idem, 2009. Direção de Roland Emmerich

<sup>6</sup> Não será feita, aqui, comparação com a literatura fonte do filme. Para que isso seja bem feito, é necessário que o foco esteja exclusivamente na comparação e não é o objetivo deste estudo.

Como pode ser visto, diretor e roteiristas têm, além de construir a narrativa propriamente dita, apresentar um universo distante – e, ao mesmo tempo, semelhante – ao espectador. Para tanto, Cuarón abusa de planos ou até mesmo de cenas que destacam os muros pichados com mensagens políticas, as diversas manifestações sociais ou mesmo a geografia da Londres representada. A utilização de planos-sequência com a câmera passeando pelos elementos cenográficos é recorrente, aumentando assim a capacidade de representar *imageticamente* o universo narrativo. Nesse sentido, é interessante ver a trajetória de Theo até a residência do primo para conseguir os tais documentos. Como se fosse o veículo que leva Faron, a câmera mostra uma Londres caótica na qual carros de tecnologia relativamente alta (embora tais veículos sejam consideravelmente semelhantes aos atuais) dividem espaço com riquixás e inúmeros animais como galinhas e bodes, além das várias gaiolas que prendem os imigrantes ilegais<sup>7</sup>. Necessário dizer que essa preocupação com a representação do universo narrado enquanto *imagem* é também uma característica do texto bíblico. No texto do Apocalipse, não há, necessariamente, uma narrativa, mas sim uma sucessão de *imagens*; assim, em sua preocupação estética mais básica e perceptível, o filme já aborda questões relativas ao texto apocalíptico.

A sobrevivência em uma cidade tão problemática, com tantos conflitos sociais e tanta instabilidade – o filme abre com uma explosão em um café – aponta, então, para uma tópica especial nas narrativas de cunho apocalíptico: a cidade decadente. A cidade, no texto bíblico, é o símbolo da racionalidade. Além disso, ela surgia também no Apocalipse como o lugar de descanso dos escolhidos; a Nova Jerusalém reservada aos santos é uma cidade. Em contraposição à cidade sagrada, havia a Babilônia, que representava todos os pecados, toda a decadência e corrupção do mundo humano e que seria destruída no fim dos tempos. A Londres representada no filme nada mais é do que essa tópica das cidades, porém revisitada. Se o que vemos ao longo do filme é justamente um espaço urbano caótico, por outro lado ele é vendido pela propaganda oficial como o único do mundo no qual ainda se pode viver. É o lugar de salvação dos imigrantes que fogem de suas terras natais. O filme mescla a cidade da salvação e a cidade decadente em um mesmo lugar, a partir de pontos de vista diferentes. A ironia é que aqueles que vêem a cidade como salvadora são justamente os que são impedidos de nela habitar. Essa desconstrução e essa remodelação de tópicos estão presentes em todo o filme de uma forma geral.

### **3. A ausência de descendentes: a sobrevivência e a história.**

O principal problema da sociedade vista no filme é a ausência dos bebês. Como esse elemento acarreta todos os outros vistos na narrativa é o que se pretende analisar nesta seção.

Para conseguir os documentos de transporte necessários para levar Kee até o barco, Theo pede ajuda para um primo do primeiro escalão do governo. Esse primo é organizador do projeto Ark of The Arts, que intercepta as obras de arte do mundo inteiro e as recolhe em um local seguro em Londres. Em determinado ponto da cena, Theo pergunta para o primo a razão de fazer tudo aquilo se em cem anos não haverá mais ninguém para ver. Levanta-se, neste momento, a primeira questão: como e por que a humanidade sobrevive se não há descendência?

---

<sup>7</sup> Essa profusão de elementos tão díspares em um mesmo local será aprofundada no item 3 deste estudo.

A vida sem a idéia de continuidade é tão insuportável que o governo distribui kits-suicídio para aqueles que desejam dar cabo de sua vida. A ausência de nascimentos não só torna gritante a morte iminente que todos terão como também faz a vida ser insuportável e inútil. Um sem-número de relações e atividades sociais - casamento, trabalho, artes, acúmulo de capital – se tornam vãs. Assim, os kits-suicídios não só são possíveis como também aceitáveis nesse universo. A ausência da *descendência* é também a ausência de *futuro*.

A pergunta de Theo para o primo levanta outro ponto, dessa vez relacionado à história. Se em cem anos não haverá ninguém para ver as artes e a cultura de um modo geral, a história se torna inútil. Não haverá quem pense sobre o passado. Essa consciência de que a ausência de futuro implica na ausência de passado faz a Londres do filme ser um centro no qual se encontram culturas e tempos totalmente divergentes e conflitantes. Isso explica as tecnologias díspares que caminham lado a lado nas avenidas da cidade bem como a fotografia saturada do filme.

Esse caos temporal infla, também, os conflitos sociais. Os objetivos de governo e oposição se tornam transitórios e, por isso mesmo, perigosos. Ambos os lados não têm tempo para a conscientização dos cidadãos e recorrem cada vez mais a atitudes extremas como ataques e repressão violenta; os objetivos têm de ser atingidos rapidamente. A ausência de história é fortemente vista, ainda, na prisão de Bexhill e no gueto que servem de ambientes para a narrativa a partir de sua metade. Na cena em que Miriam é retirada do ônibus de prisioneiros, ouve-se a canção “Arbeit Macht Frei” do grupo The Libertines. O título da canção, traduzido, é “O trabalho vos libertará”. A mesma frase em alemão estava escrita em cima da entrada para o campo de concentração de Auschwitz. Ainda nessa cena, é possível ver um prisioneiro com um capuz preto que remete às prisões ocorridas em Abu Ghraib, durante a invasão americana no Iraque. O próprio gueto parece concentrar todas as minorias possíveis – e que já foram perseguidas ao longo dos séculos. É possível ver, ainda, no gueto, a cerimônia de funeral público de um líder islâmico. A ausência de história possibilita, assim, a continuação de práticas hediondas por parte do poder instituído. Sem o conhecimento do passado e sem a possibilidade de futuro, a ética é praticamente inexistente.

Os opositoristas, por sua vez, também são afetados pelo caos temporal. Não se furtam à violência, como dito, e muito menos ao uso do primeiro bebê em dezenove anos para fins políticos. Os ativistas querem apenas utilizar o bebê, filho de uma refugiada, como bandeira para a união contra o Estado inglês.

Essa ausência de tempo é também uma tópica da Nova Jerusalém. Como diz o texto do Apocalipse<sup>8</sup>, Deus é “o princípio e o fim” e é o próprio templo da cidade divina. Assim, após o Apocalipse, não há a noção de tempo: os justos ficarão eternamente juntos a Deus na cidade celestial e os ímpios pagarão eternamente por seus pecados. Porém, como dito neste estudo, a Londres do filme é uma mescla da cidade celestial com a cidade corrompida. A atemporalidade funciona não como um regozijo eterno dos santos, mas sim um meio para a existência de todos os atos hediondos praticados pela humanidade.

---

<sup>8</sup> Capítulo 21 versículos 6 e 22

#### 4. A gravidez milagrosa: relações com a imaculada concepção.

A gravidez inexplicada de Kee é o elemento narrativo que põe em movimentação os personagens. Ao invés dos outros pontos aqui desenvolvidos, que se relacionam com os aspectos bíblicos de modo sutil, a concepção de Kee é *explicitamente* relacionada à gravidez de Maria, inclusive através de diálogos e piadas dos próprios personagens.

A revelação da gravidez para Theo – e, consequentemente, para o espectador – acontece no estábulo, com a personagem rodeada de vacas. Posteriormente, a personagem dá a luz à filha em um quarto imundo do gueto. Maria, por sua vez, deu a luz a Jesus em uma manjedoura, rodeada de diversos animais. O nascimento do bebê que simbolizaria a salvação da humanidade não acontece com pompas e com honra; acontece em lugares vulgares e baixos.

No entanto, enquanto Maria foi *escolhida* por Deus para conceber seu filho por sua retidão e sua virgindade, a gravidez de Kee aconteceu *ao acaso* e após inúmeras relações sexuais com homens dos quais a garota não soube nem o nome. Logo, o “salvador” apresentado no filme é muito mais humano que o do texto bíblico. Deus está presente sempre nesse texto, ao passo que na narrativa de *Filhos da Esperança*, o homem, a humanidade que é o foco. Assim, para uma *humanidade* decadente, é necessário um *salvador mais humano*.

Em determinada cena do filme, Theo, Kee e a garota recém nascida se encontram acuada em um dos andares de um prédio enquanto ocorre uma guerrilha civil entre o governo e a oposição. O bebê então começa a chorar e todos que estão próximos – mesmo os atiradores – cessam a ação para prestarem atenção à criança. Os moradores do prédio estendem as mãos como diversas vezes se viu em representações de Jesus. Assim é até que Theo e Kee saem do prédio: tanto soldados quanto guerrilheiros param para admirar e resguardar o primeiro bebê em dezenove anos. A música utilizada na descida dos personagens até a rua inclusive remete a uma sacralidade. No entanto, assim que se distanciam do edifício, o conflito volta a acontecer. A existência concreta de um bebê – o que anula a motivação primeira do conflito – não é forte o suficiente para vencer a transitoriedade dos objetivos dos envolvidos na guerrilha.

#### 5. Theo Faron: a metonímia da humanidade.

Esta parte do ensaio se distanciará um pouco das tópicas presentes no filme para realizar uma pequena análise sobre a transformação do personagem Theo Faron e sua relação metonímica com a humanidade, bem como analisar mais contundentemente os aspectos formais do filme.

Theo era um ativista e foi em uma manifestação que encontrou Julian. Casaram-se e tiveram um filho a quem chamaram de Dylan. Em 2008, houve uma pandemia e gripe e o menino morreu. A dor do luto acabou por separar Theo e Julian; ele se tornou um burocrata letárgico e ela, líder de um grupo ativista radical. Após anos de distância, Julian pede ao ex-marido que consiga papéis para o transporte de uma imigrante ilegal. Cínico, Theo só aceita pelo dinheiro com o qual será pago.

Theo é apresentado no filme como alguém adormecido. Durante toda a introdução, o personagem demonstra seu cinismo em relação ao destino da humanidade, aos movimentos sociais, ao governo. Theo está perdido: consciente do futuro (ou da ausência de) da humanidade, vive somente por inércia. E é por inércia também que a própria humanidade continua indo, ainda que não tenha mais filhos – assim como Faron. Objetivos nulos são construídos – a conservação de obras de arte, a manutenção/obtenção de um poder que não perdurará, o acúmulo de dinheiro – apenas para que se consiga viver.

O início do despertar de Theo para seu papel enquanto integrante da humanidade acontece no conflito que culmina com a morte de Julian. Testemunhando a morte daquela que havia sido sua companheira afetiva, política e sua ligação mais viva com o filho, Faron é arrancado da letargia habitual. Nesse sentido, a opção do diretor por primeiramente estabelecer a intimidade entre Theo e Julian através de um plano sequência de quase quatro minutos para, então, matar a personagem sem qualquer aviso, é compreensível. Assim como Faron, o espectador também se choca com a morte de uma personagem aparentemente importante. A continuidade aparente do plano contribui para o choque, uma vez que não há cortes entre o disparo da arma e a constatação da gravidade do ferimento, apenas movimentação de câmera.

Posteriormente, Faron descobre que será morto e Kee e seu bebê, utilizados como bandeira política. Os anos de cinismo deram ao personagem a consciência da inutilidade dos conflitos e a gravidez os põe em xeque. Para Theo, não importam os conflitos políticos, mas o fato que em dezenove anos, finalmente a humanidade parece ter algum tipo de salvação. Theo tem consciência que o destino do indivíduo dentro da barriga da garota se liga ao destino da humanidade. A partir desse momento, o personagem passa a proteger Kee e o bebê. Quando chegam ao gueto, é ele quem faz o parto da criança e quando são separados, corre atrás dela em meio à guerrilha. Novamente o diretor privilegia o plano-sequência ao filmar o conflito por quase dez minutos. Não há cortes que tornem a violência mais sutil. Cuarón simula uma imersão total ao ponto de sujar a câmera da lente com respingos de sangue. A própria violência é uma tópica das narrativas de término: não se destrói o mundo sem ela, afinal, a destruição total é um ato que demanda ferocidade. Em relação à violência, é interessante trazer para este estudo as reflexões de Luiz Nazario. Em *O Cinema Industrial Americano* (1987), o autor elabora uma gramática da violência (p. 29). Nessa reflexão, Nazário aponta que o que torna a violência algo horroroso ou cômico/pastelão não é o número de matanças ou a quantidade de sangue vista na tela, mas sim a estilização que é utilizada para a representação da violência. Dentro do microcosmo da narrativa, o diretor valoriza, segundo sua vontade, os elementos desse universo, *conotando* as relações entre esses elementos (idem). O autor aponta, assim, que muitas vezes é justamente a ausência da explicitação da violência que torna efetivas e dramáticas as ações de determinados personagens. Embora Cuarón suje a lente da câmera com gotas de sangue – a fim de aproximar de fato o espectador da guerrilha retratada –, a violência explícita não é utilizada a todo o momento e de forma impensada. O diretor tem a consciência de que não mostrá-la pode ser tão – ou mais – efetivo que representá-la. Assim, através de um travelling, ele narra o destino de Miriam sem ter que, necessariamente, mostrar a personagem sendo morta. Esse recurso faz a morte da personagem ser mais contundente: assim como os corpos que jazem no chão, idênticos, Miriam será apenas mais um número, não levando em conta sua importância para os outros personagens e para o próprio espectador.

Voltando a Faron, o personagem tenta de todas as maneiras que Kee tenha seu filho e o mantenha vivo. Consciente da importância do bebê, Theo se sacrifica para que ela consiga chegar ao barco Tomorrow e possa de fato ser uma esperança de amanhã.

Tanto Theo quanto a humanidade se tornaram letárgicos e inertes após a perda de seus descendentes. Os objetivos de vida e a moral se tornam flexíveis e transitórios. Porém, o surgimento inesperado e inexplicável da gravidez arranca Theo da letargia, que protege Kee na esperança de que a humanidade também seja salva. Porém, para tanto, Theo se sacrifica, mas não sem antes ouvir de Kee que sua filha se chamará Dylan. Tanto Theo quanto a humanidade passam a ter seus descendentes. Faron é a metonímia da humanidade. Sua redenção – individual – consiste em proporcionar ao gênero humano a possibilidade de redenção – coletiva.

## 6. Conclusão.

A narrativa de *Filhos da Esperança* utiliza em grande medida os lugares já conhecidos das narrativas (pós-) apocalípticas. Como apresentado aqui, os símbolos religiosos estão presentes na própria trajetória dos personagens. No entanto, esses símbolos são retrabalhados e repensados, de modo que a obra não somente dialoga com o texto bíblico no sentido de apontar suas referências e tópicos, mas também as re-significa e as aproxima de outros elementos culturais mais recentes. Para tanto, são utilizados aspectos estruturais específicos como cenografia, fotografia e montagem. Assim, *Filhos da Esperança* se apresenta não só como uma narrativa envolvente em seu aspecto mais básico e literal, como também uma obra complexa e inserida em uma tradição narrativa.

---

## Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. (2001) “Elementos” IN A aventura semiológica. Trad. Mario Laranjeira, Martins Fontes, SP
- BÍBLIA. (1969) Apocalipse. Português. A Bíblia Sagrada: antigo e novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil. p. 314 – 334
- FILHOS DA ESPERANÇA (Children of Men). Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Marc Abraham, Eric Newman, Hilary Shor, Iain Smith, Tony Smith. Distribuição: Universal Home Video. 2006. (190 min.).
- NAZARIO, L. (1987) O Cinema Industrial Americano. Nova Stella, SP